La théâtralisation du discours philosophique dans Huis-clos de Jean-Paul Sartre

The dramatization of philosophical discourse in Huis-clos by Jean-Paul Sartre

Mohammed Yacine MESKINE

Université de Saida Dr Moulay Tahar, mohammed.meskine@univ-saida.dz

Reçu le:10/10/2020 *Accepté le: 20/11/2020* *Publié le:31/01/2021*

Abstract:

This article emphasizes the staging of the philosophical ideas of J.-P. Sartre developed in his play Huis-clos (1947). It is meant to investigate how this playwright uses the ingredients of dramatic art so as to support and illustrate his philosophical views, particularly the concept of otherness. The concept of otherness draws its foundations from Sartre's famous essay on ontological phenomenology "The Being and the Nothingness" which is published in 1943 and which is a seminal work for French existentialism. This interpreting reading aims at analyzing the different fields constituting the text, in particular the themes, the "dialogal" body and the scenic body.

Keywords: Dramatization- Sartre- Existentialism- Otherness- Philosophy

Résumé :

Cet article s'intéresse à la mise en scène des idées philosophiques de J.-P. Sartre, développées dans sa pièce de théâtre Huis-clos (1944). Il est question de voir comment cet auteur se sert des composants de l'art dramatique comme support pour exposer et illustrer ses thèses philosophiques, particulièrement le concept de l'altérité, qui tire ses fondements de son célèbre essai sur la phénoménologie ontologique L'Être et le Néant, publié un peu plus tôt, en 1943 et qui pose les jalons de l'existentialisme français. Cette lecture interprétative consiste à analyser les différents champs constituant le texte, notamment les thèmes, l'écriture dialogale et l'écriture scénique.

Mots-Clés : Sartre- Existentialisme- Altérité- Philosophie- Huis-clos.

Mohammed Yacine MESKINE, e-mail: mohammed.meskine@univ-saida.dz.

1. INTRODUCTION

Sous l'intitulé Théâtralisation du discours philosophique dans Huis-clos de Jean-Paul Sartre, nous nous proposons de voir d'une part comment reconstituer le sens institué par l'auteur à travers ce texte 1 dramatique et de l'autre, tenter, à la lumière des thèses développées dans son essai L'Être et le Néant, d'analyser les différentes stratégies utilisées par ce dernier pour élaborer son discours 2 sur l'altérité.

Huis clos 3 est une pièce représentée au théâtre Le Vieux Colombier, à Paris, en mai 1944 4. Elle s'inscrit dans une conjoncture où le théâtre d'idées –appelé par certains le théâtre de l'absurde– constituait un des moyens, à l'instar des contes d'autrefois ou même les romans contemporains dits romans à thèses, pour illustrer ou tout au moins exposer les idées et les thèses philosophiques avec des personnages et des actions comme c'est le cas des romans, ou sur scène, avec des acteurs et un dialogue comme au théâtre.

La pièce ne comprend qu'un seul acte, constitué de cinq scènes. Elle donne à voir trois comédiens qui se retrouvent en enfer. Joseph Garcin journaliste-publiciste et homme de lettres, qui dirigeait un journal pacifiste et qui a été fusillé à cause de son travail. Estelle Rigault, une riche mondaine, décédée suite à une pneumonie et Inès Serrano, qui s'est donnée la mort après avoir tué sa cousine et poussé l'amant de cette dernière à se suicider. Incarnant le sadisme, elle se présente comme « méchante », « damnée », sans doute à cause de son homosexualité. La seule indication que donne Sartre sur le décor de la pièce se limite à cette didascalie (Un salon second Empire, un bronze sur la cheminée).

Nous tenterons dans un premier temps de cerner le concept de l'altérité et des rapports entre le moi et l'autre tel qu'ils sont définis par Sartre. Ensuite, nous verrons comment ces rapports et ces concepts prennent corps sur scène, en se basant sur le texte et ses desseins discursifs et ce, à travers les thématiques (Sarfati, 2005), les répliques des comédiens et de leurs interactions dans le jeu dramatique. Par ailleurs, la finalité de cette étude est de mettre la lumière sur les liens qui existent entre théories 5

sartriennes et le jeu dramatique, par le biais des instances des comédiens, la scène, le dialogue et les didascalies.

Plusieurs hypothèses sont à envisager. Premièrement : l'instance énonciative– celle de Sartre– pourrait se dissimuler derrière l'une des voix de ses comédiens 6. Deuxièmement : étant donné que Sartre développe le thème des autres et des rapports à autrui, nous envisagerons d'étudier les rapports qu'entretiennent les comédiens de la pièce en question. Autrement dit, puisque l'action— au sens aristotélicien du terme— fait défaut dans cette dernière, il serait judicieux de dépouiller l'écriture dialoguale et les didascalies afin de dégager les stratégies qui sous-tendent cette exposition d'idées.

Il conviendrait dans un premier temps d'aborder les différentes théories concernant le thème de l'Autre, puis, segmenter le texte en séquences pour embrasser le champ lexical afin de faire un éventuel rapprochement avec ces théories, et ce en explorant les différents points de vue qui correspondent à ces dernières.

Sous l'intitulé Théâtralisation du discours philosophique dans Huis-clos de Jean-Paul Sartre, nous nous proposons de voir d'une part comment reconstituer le sens institué par l'auteur à travers ce texte 7 dramatique et de l'autre, tenter, à la lumière des thèses développées dans son essai L'Être et le Néant, d'analyser les différentes stratégies utilisées par ce dernier pour élaborer son discours 8 sur l'altérité.

Huis clos 9 est une pièce représentée au théâtre Le Vieux Colombier, à Paris, en mai 19441. Elle s'inscrit dans une conjoncture où le théâtre d'idées –appelé par certains le théâtre de l'absurde– constituait un des moyens, à l'instar des contes d'autrefois ou même les romans contemporains dits romans à thèses, pour illustrer ou tout au moins exposer les idées et les thèses philosophiques avec des personnages et des actions comme c'est le cas des romans, ou sur scène, avec des acteurs et un dialogue comme au théâtre.

La pièce ne comprend qu'un seul acte, constitué de cinq scènes. Elle donne à voir trois comédiens qui se retrouvent en enfer. Joseph Garcin journaliste-publiciste et homme de lettres, qui dirigeait un journal pacifiste

et qui a été fusillé à cause de son travail. Estelle Rigault, une riche mondaine, décédée suite à une pneumonie et Inès Serrano, qui s'est donnée la mort après avoir tué sa cousine et poussé l'amant de cette dernière à se suicider. Incarnant le sadisme, elle se présente comme « méchante », « damnée », sans doute à cause de son homosexualité. La seule indication que donne Sartre sur le décor de la pièce se limite à cette didascalie (Un salon second Empire, un bronze sur la cheminée).

Nous tenterons dans un premier temps de cerner le concept de l'altérité et des rapports entre le moi et l'autre tel qu'ils sont définis par Sartre. Ensuite, nous verrons comment ces rapports et ces concepts prennent corps sur scène, en se basant sur le texte et ses desseins discursifs et ce, à travers les thématiques (Sarfati, 2005), les répliques des comédiens et de leurs interactions dans le jeu dramatique. Par ailleurs, la finalité de cette étude est de mettre la lumière sur les liens qui existent entre théories 11sartriennes et le jeu dramatique, par le biais des instances des comédiens, la scène, le dialogue et les didascalies.

Plusieurs hypothèses sont à envisager. Premièrement : l'instance énonciative– celle de Sartre– pourrait se dissimuler derrière l'une des voix de ses comédiens12. Deuxièmement : étant donné que Sartre développe le thème des autres et des rapports à autrui, nous envisagerons d'étudier les rapports qu'entretiennent les comédiens de la pièce en question. Autrement dit, puisque l'action— au sens aristotélicien du terme— fait défaut dans cette dernière, il serait judicieux de dépouiller l'écriture dialoguale et les didascalies afin de dégager les stratégies qui sous-tendent cette exposition d'idées.

Il conviendrait dans un premier temps d'aborder les différentes théories concernant le thème de l'Autre, puis, segmenter le texte en séquences pour embrasser le champ lexical afin de faire un éventuel rapprochement avec ces théories, et ce en explorant les différents points de vue qui correspondent à ces dernières.

2. Titre Existence de l'autre / rapport à l'autre selon Sartre

Sartre nous apprend que la prise de conscience de l'ego passe inéluctablement par la confrontation à l'Autre. En effet, dès les premières pages du chapitre intitulé « L'existence d'autrui », Sartre part du postulat qu' : « autrui est le médiateur indispensable entre moi et moi-même » et que : « Je reconnais que je suis comme autrui me voit » (Sartre, 1943 : 222). Ensuite, il retrace l'évolution du concept de l'altérité en philosophie, en commençant par les Réalistes, lesquels, saisissent l'autre dans son aspect extérieur, comme étant un simple corps, une machine. Puis, il revient aux Idéalistes, en donnant la conception de Kant, qui tentait d'établir des lois universelles de la subjectivité. Celle de Husserl ou encore de Heidegger qui développe son idée sur le mitsein ou l'être-avec 13. Une conception que Sartre rejette dans ces termes :

« L'idéalité de l'essence des hommes n'empêche la diversité incommunicable des consciences humaines […] Ainsi, les rapports des consciences est par nature impensable […] L'objet – Autrui renvoie à un système cohérent de représentation et ce n'est pas le mien […] L'Autre se présente comme la négation radicale de mon expérience en tant que sujet et réciproquement la conception idéaliste de l'autre relève du solipsisme. » (Sartre, 1943 : 271-272).

Ainsi, Sartre voit qu'à l'origine du problème d'autrui, il y a une : « présupposition fondamentale : autrui, en effet, c'est l'autre, c'est-à-dire le moi qui n'est pas moi. Nous saisissons donc ici une négation comme structure constitutive de l'être-autrui » (Sartre, 1943 : 275) Et ce néant est celui qui nous sépare d'autrui.

Sartre reconnaît, néanmoins, que Hegel a réalisé un progrès important quant à la nature du rapport à l'autre en introduisant la notion d'« exclusion réciproque ». En d'autres termes : « l'autre se donne à moi comme objet et j'apparais à l'autre comme objet » (Sartre, 1943 : 282). De là, nait la fameuse formule de Hegel « maître-esclave », d'où l'ambition de domination chez l'homme. Néanmoins pour Hegel, quand on reconnaît qu'on apparaît à l'autre comme objet, on reconnaît en même temps qu'il est sujet donc on l'appréhende dans son intériorité. Paradoxalement, ce phénomène génère une situation conflictuelle : l'autre doit me reconnaître

comme sujet, et non pas comme objet. Or pour Sartre, il existe une « séparation ontologique » entre le moi et cet « objet-autre », qu'il qualifie toutefois, d'objet « privilégié ». Dans ce sens que je ne peux pas saisir l'autre dans sa subjectivité (son intériorité). C'est ce que Sartre appelle le Poursoi : « Le poursoi est inconnaissable par autrui comme pour-soi car je lui apparais comme objet c'est-à-dire un pur donné et la seule conscience qui me connaît comme pour-soi est la mienne en renonçant à toute objectivité de même que je suis incapable de saisir autrui pour soi à partir de l'objet-autrui pour soi à partir de l'objet-autrui qui m'apparaît. » (Sartre, 1943:282).

Le regard

Enter here the text of first subtitle, Enter here the text of first subtitle, Enter here the text of first subtitle, Enter here the text of first subtitle, Enter here the text of first subtitle, Enter here the text of first subtitle, Enter here the text of first subtitle.

L'amour

Le thème de l'amour est développé dans la pièce pour illustrer les propos de Sartre qui estime que ce dernier n'est pas seulement un « Pur désir de possession physique », car si c'est le cas : « Il pourrait être facilement satisfait». Il conclue, d'une part, qu' : « Il est donc certain que l'amour veut captiver la conscience […] c'est de la liberté de l'autre en tant que telle que nous voulons nous emparer […] En touchant ce corps, je touche enfin la liberté subjective de l'autre. C'est là le vrai sens du mot possession.» (Sartre, 1943 : 416). D'autre part, il trouve que : « Le désir est désir d'appropriation d'un corps, en tant que cette appropriation me révèle mon corps comme chair. » (Sartre, 1943 : 439).

L'amour est aussi pour Sartre une illusion d'une « re-connaissance » mutuelle. Or, dans un couple, on est objet-pour-autrui. Il suffit donc de l'intrusion d'un tiers dans un couple pour atteindre son harmonie. Cette idée est illustrée par les propos d'Inès qui a pu détruire la vie amoureuse de Florence, sa cousine: «Je me suis glissée en elle, elle l'a vu par mes yeux... pour finir elle m'est restée sur les bras » (Sartre, 1947 : 56). Ce thème est développé aussi un peu plus loin dans la pièce quand Inès tente de

manipuler Estelle qui a commencé à ressentir des sentiments amoureux pour Garcin. Inès n'hésite pas à utiliser la même manigance avec laquelle elle a détruit la vie de sa cousine, en menaçant Garcin : « Elle te verra avec mes yeux » (Sartre, 1947 : 57). Aussi, le choix de trois comédiens dans la pièce n'est pas anodin, car c'est par le biais du troisième personnage que Sartre va assurer l'« objectivation » du couple, rôle, comme on vient de le voir, assumé par Inès Serrano :

« L'illusion, le je de glaces qui fait la réalité concrète de l'amour cesse tout à coup dans l'amour, chaque conscience cherche à mettre son être pour autrui à l'abri dans la liberté de l'autre. Cela suppose que l'autre est par delà le monde comme une pure subjectivité, comme l'absolu par quoi le monde vient à l'être. Mais il suffit que les amants soient regardés ensemble par un tiers pour que chacun éprouve l'objectivation, mon seulement de soi-même mais de l'autre... c'est que l'apparition d'un tiers, quel qu'il soit, est destruction de leur amour ». (Sartre, 1947 : 426).

Le langage

Si dans la plus part des pièces de théâtre de l'absurde, des années 40-50, le langage traduit l'incommunicabilité entre les hommes de par l'incohérence des dialogues. Ce dernier est tout à fait cohérent et limpide dans Huis-clos. Cela correspond à la conception de Sartre qui trouve que le langage est « originellement l'être-pourautrui ». Pour lui, le langage : « fait partie de la condition humaine […] il ne se distingue donc pas de la reconnaissance de l'existence d'autrui ». (Sartre, 1943 : 422). D'où le choix du philosophe du théâtre comme canal privilégié pour véhiculer ses idées, car le dialogue est l'une des substances essentielles de ce genre.

L'indifférence

L'une des attitudes qu'on peut adopter vis-à-vis de la présence des autres selon Sartre est l'indifférence. Toutefois, ce comportement est synonyme de mauvaise foi, car on ne peut nullement nier l'existence d'autrui. Sartre explique cette attitude dans ces termes :

« Je peux ... me choisir comme regardant le regard de l'autre et bâtir ma subjectivité sur l'effondrement de celles des autres, c'est cette attitude que nous nommerons l'indifférence envers autrui... je pratiquerai alors une

sorte de solipsisme de fait; les autres ce sont ces formes qui passent dans la rue, ces objets magiques qui sont susceptibles d'agir à distance et sur lesquels je peux agir par des conduites déterminées. J'y prends à peine garde, j'agis comme si j'étais seul au monde : je frôle « les gens » comme je frôle les murs, je les évité comme j'évite des obstacles, leur liberté objet n'est pour moi que leur « coefficient d'adversité » ; je n'imagine même pas qu'ils puissent me regarder... » (Sartre, 1943 : 430-431)

Le personnage qui symbolise l'indifférence dans la pièce est Joseph Garcin. Du début jusqu'à la fin de la pièce et comme pour fuir le regard des autres, ce dernier ne cesse d'échapper aux dialogues. La didascalie (Garcin demeure la tête dans ses mains, sans répondre) (Sartre, 1947 : 43) revient très souvent dans la pièce.

En outre, il n'hésite pas et ce de façon récurrente, de demander aux deux autres d'essayer d'ignorer la présence de l'autre, mais en vain, comme en témoignent les propos d'Inès :

« Ah ! Oublier. Quel enfantillage ! Je vous sens jusque dans mes os. Votre silence me crie dans les oreilles. Vous pouvez clouer la bouche, vous pouvez vous couper la langue, est-ce que vous vous empêcherez d'exister ? Arrêterez-vous votre pensée ? Je l'entends, elle fait tic tac, comme un réveil, et je sais que vous entendez la mienne vous avez beau vous rencogner sur votre canapé, vous êtes par tout les sons m'arrivent souillée parce que vous les avez entendus au passage. Vous m'avez volé jusqu'à mon visage : vous le connaissez et je ne le connais pas .Et elle ? Elle ? Vous me l'avez volée : si nous étions seules croyez-vous qu'elle oserait me traiter comme elle me traite ? Non, non : ôtez ces mains de votre figure je ne vous laisserai pas ... à visage découvert » (Sartre, 1947 : 50-51)

Le sadisme

Inès Serrano est sans doute la figure à l'aide de laquelle Sartre symbolise le sadisme dans sa pièce Huis-clos. Elle reconnaît être « méchante » : « Je suis méchante […] J'ai besoin de la souffrance des autres pour exister. Une torche. Une torche dans les cœurs. Quand je suis toute seule je m'éteins. Six mois durant j'ai flambé son cœur : J'ai tout brûlé.» (Sartre, 1947 : 56-57). Aussi, après avoir détruit la vie de couple de

sa cousine Florence et de son amant, comme nous l'avons précisé précédemment, cette comédienne adopte le même comportement face au couple qui se dessine entre Garcin et Estelle, en tentant d'instrumentaliser Estelle pour s'emparer de son corps. En effet, Sartre pense que :

« Le sadique est un passionné, son but est comme celui du désir, de saisir et d'asservir l'Autre non seulement en tant qu'Autre objet mais en tant que pure transcendance incarnée. Mais l'accent est mis dans le sadisme, sur l'appropriation instrumentale de l'Autre-incarné. Le «moment » du sadisme en effet dans la sexualité, c'est celui où le pour-soi incarné dépasse son incarnation pour s'approprier l'incarnation de l'Autre. Aussi, le sadisme est à la fois, refus de s'incarner et fuite de toute facticité et, à la fois, effort pour s'emparer de la facticité de l'autre » (Sartre, 1943 : 449).

En outre, le sadisme d'Inès, et consolidé par un sentiment de haine, dont Sartre nous dira qu'il est à la fois un désir de liberté sans limite et une ambition visant la destruction de l'autre : « Le pour-soi abandonne sa prétention de réaliser une union avec l'autre. Il renonce à utiliser l'autre comme instrument pour récupérer son être en soi. Il veut simplement retrouver une liberté sans limites de fait : c'est-à-dire se débarrasser de son insaisissable être-objet-pour-l'autre et abolir sa dimension d'aliénation. Cela équivaut à projeter de réaliser un monde où l'autre n'existe pas. C'est cet objet qu'elle veut détruire. » (Sartre, 1943 : 461).

Le nous-sujet, altérité/altruisme

Sartre insiste dans son essai sur l'incommunicabilité entre les consciences. Il avance que l'essence des rapports entre consciences n'est pas le « Mit sein », dont parlait Heidegger, mais plutôt le conflit. Il explique ce fait dans ces termes :

« L'expérience du nous-sujet est un pur événement psychologique et subjectif […] qui correspond à une modification intime de la structure de cette conscience mais qui n'apparaît pas sur le fondement d'une relation ontologique concrète avec les autres et qui ne réalise aucun Mitsein. Il s'agit seulement d'une manière de me sentir au milieu des autres. Et sans doute cette expérience pourra être recherchée comme symbole d'une unité absolue et métaphysique de toutes les transcendances ; il semble en effet, qu'elle

supprime le conflit originel des transcendances en les faisant converger vers le monde, en ce sens, le nous-sujet idéal serait le nous d'une humanité qui se rendrait maîtresse de la terre. Mais... les subjectivités demeurent hors d'atteinte et radicalement séparées... » (Sartre, 1943 : 477).

Ainsi, Sartre remet en cause tout rapport de reconnaissance mutuelle entre sujets. La solidarité serait d’ordre purement éthique et demeure donc tributaire de ces consciences qui sont totalement indépendantes les unes des autres. C’est l’attitude d’Inès dans la pièce qui rend impossible tout projet d’entraide et qui ne voit aucun intérêt dans sa solidarité avec les autres. En effet, Garcin, demande, dans la séquence suivante, s'ils ne pouvaient pas s'entraider : « ... Est-ce que nous ne pourrions pas essayer de nous aider les uns les autres? »(Sartre, 1947 : 62).Tout de suite, Inès lui répond sèchement qu'elle n'avait pas besoin d'aide. Il essaie de lui faire comprendre qu’elle ne pourrait pas échapper à cette cohabitation et que leur sort est commun: « Inès, ils ont embrouillé tous les fils. Si vous faites le moindre geste, si vous levez la main pour vous éventer, Estelle et moi nous sentons la secousse Aucun de nous ne peut se sauver seul ; il faut que nous nous tirions d'affaire ensemble ...choisissez. »(Sartre, 1947 : 62). Mais Inès comme incarnant le solipsisme lui répond : « Je suis sèche .Je ne peux ni recevoir ni donner, comment voulez-vous que je vous aide...»(Sartre, 1947 : 62).

La mort ou la fin du poursoi

Dès son entrée sur scène, Garcin se voit jugé pour son ensoi. À présent il est mort, et seuls les actes accomplis à son vivant déterminent ce qu’il est. Il demande au Garçon, déjà sur scène, s’il n’y avait pas de brosse à dent et ce dernier réplique : « C'est formidable que la dignité humaine te revient » (Sartre, 1947 : 15). L’implicite (Kerbrat-Orecchioni, 1986) dans cette expression, c’est qu’on présuppose que le Garçon connait la vie de Garcin et donc, il le détient comme objet-autrui. Garcin, (frappant sur le bras du fauteuil avec colère) (Sartre, 1947 : 15) prie le Garçon de lui épargner ses formalités, en lui disant qu'il n'ignorait rien de sa position et qu'il ne supporterait pas qu'il ...L’auteur n’achève pas sa phrase. Ce qui traduit l’embarras de Garcin, qui semble à court d’arguments.

Le Garçon, comme pour pousser un coupable à passer aux aveux dans

un interrogatoire, demande à Garcin la cause de son décès et ce dernier répond : « Douze balles dans la peau » (Sartre, 1947 : 31). On aurait pu s'attendre à une réponse, du genre « tué » ou « assassiné » tout simplement. Mais l'expression « douze balles dans la peau », traduit à la fois l'acharnement de celui qui l'avait tué et la reconnaissance de Garcin de l'atrocité de sa mort. Ce dialogue est suivi par la didascalie (Un silence. Garcin va s'asseoir sur le canapé du milieu et se met la tête dans les mains) ce qui laisse aisément entendre que l'auteur, à l'aide de ces indications scéniques, donne à voir un personnage toujours en proie aux remords, car peu après une autre didascalie vient entériner la première : (Garcin demeure la tête dans ses mains sans répondre) (Sartre, 1947 : 43). Garcin veut à tout prix échapper à ses remords, mais le fait de rester toujours éveillé ne lui facilite guère la tâche : «Je ne dormirai plus... mais comment pourrai-je me supporter ? ». Il demande alors au Garçon : « Et si je balançais le bronze sur la lampe électrique, est ce qu'elle s'étendrait ? ». Le Garçon lui répond que le bronze est « trop lourd ». Garcin (prend le bronze dans ses mains et essaie de le soulever) et énonce : « vous avez raison. Il est trop lourd ».

Dans la scène suivante, c'est au tour d'Inès de dévoiler la mauvaise foi de Garcin. Il demande à Estelle si c'était une faute de vivre selon ses principes. Elle lui répond que personne ne pouvait le lui reprocher. Il commence à lui raconter ses expériences en lui disant qu'il dirigeait un journal pacifiste quand la guerre2 éclate: « Je me suis croisé les bras et ils m'ont fusillé » et lui demande où était la faute. L'expression « croiser les bras » est un indice de culpabilisation et laisse entendre que Garcin lui-même se le reproche. Estelle (lui pose la main sur le bras) en lui disant qu'il n'y avait pas de faute, et qu'il était... mais Inès ne la laissant pas terminer ce qu'elle allait dire (achève ironiquement): « Un héros » p. 38. On remarque que Sartre utilise ici l'ironie pour condamner un point de vue pour faire passer une adhésion difficile à assumer explicitement (Jouve, 2007 : 125)

Garcin, ensuite, insiste auprès d'Estelle pour qu'elle lui dise qu'il n'était pas « lâche », mais celle-ci utilise toujours un discours détourné pour échapper cette question. Embarrassée, elle lui répond qu'il avait bien fait puisqu'il n'a pas voulu se « battre ». Une périphrase qui reflète la gêne de la

comédienne face à cette question et qui lui épargnerait la peine d'être franche, en prononçant le mot « lâche ». (Garcin fait un geste agacé) (Sartre, 1947 : 78). Soudain, Inès s'invite à la discussion et demande à Garcin comment il était mort. « Mal » répond-il. Elle éclate de rire (Sartre, 1947 : 79).

Garcin pense soudain à son collègue : « ... Ce qu'il pense de moi est rentré dans sa tête... ». Sartre illustre que la mort est mort du POUR-SOI où nos possibilités meurent. Nous ne sommes plus qu'un EN-SOI : nous sommes ce que nous sommes, au lieu d'être ce que nous avons à être.

Enfin, Estelle tente de consoler Garcin et lui demande d'oublier ses collègues, auxquels il fait souvent allusion dans ses dialogues, mais ce dernier lui dit qu'ils ne l'oublieraient pas et même si ceux-ci mouraient, d'autres viendraient pour prendre la consigne et qu'il leur a laissé sa vie entre les mains, (Il rit) du fait qu'il est mort « comme un rat » et qu'il n'a plus la possibilité d'agir comme autrefois. Il tente de fuir Inès et Estelle, (Il va à la porte […] Il appuie sur le bouton de la sonnette. La sonnette ne fonctionne pas […] La porte s'ouvre brusquement, il manque de tomber). Une scène dans laquelle Sartre montre qu'on ne peut échapper ni à la contingence de la présence d'autrui ni à l'ensoi.

Ne trouvant pas d'issue, Garcin essaie de les convaincre qu'il n'était pas lâche. Il demande si on pouvait juger une vie sur un seul acte. Peu convaincue, Inès lui demande de chercher des arguments et lui fait rappeler qu'il était vulnérable et qu'il était un lâche. Il rétorque : « Et si tu dis que je suis un lâche, c'est par connaissance de cause ... ».

L'autre détient : « le secret de ce que je suis […] et je suis projet de récupération de mon être […] Je veux étendre ma main pour m'en emparer et le fonder par ma liberté même. » (Sartre, 1943 :414). Le philosophe illustre ses propos sur scène en les théâtralisant. Car, après les reproches d'Inès. Ce dernier, comme l'indique la didascalie suivante, (marche sur elle les mains ouvertes). Elle lui dit qu'elle le tient et qu'« on ne peut pas attraper les pensées avec les mains ». Garcin demande alors s'il ne ferait jamais nuit. Inès lui répond que jamais il ne ferait nuit et qu'elle le verrait toujours. Il comprend qu'il est en enfer, avec des regards qui le « mangent ».

3. CONCLUSION

La lecture de la pièce théâtrale Huis-clos à la lumière de l'ouvrage théorique L'Être et le néant nous a permis de cerner et de comprendre les différents concepts philosophiques que l'auteur a préféré illustrer à travers la scène. En effet, l'auteur a utilisé des stratégies discursives et artistiques qui nous ont permis de remonter à l'instance énonciative, en établissant à chaque fois des liens avec les idées développées dans son essai. Nous avons constaté que Sartre délègue sa voix à Inès, l'une de ces personnages, en utilisant des procédés littéraires comme l'ironie ou la périphrase.

L'analyse des didascalies nous autorise à dire que ces dernières sont autant d'indices qui nous ont permis de détecter la subjectivité et/ou le parti pris de l'auteur, en procédant à leur catégorisation selon les opinions positives ou négatives, comme la position de Garcin que Sartre condamne explicitement, vu que la pièce a été rédigée en contexte de guerre.

La symbolique de l'enfer a deux fonctions dans la pièce. La première révèle la nature conflictuelle du rapport du moi à l'autre et la deuxième renferme le moi dans l'ensoi et met fin, de surcroit, au poursoi.

Il en ressort de l'analyse discursive, notamment l'analyse thématique que l'auteur a repris, d'une manière assez exhaustive, tous les thèmes sur l'Autre abordés dans l'Être et le Néant. Notamment le regard de l'autre qui nous perçoit comme objet. Un regard auquel on ne peut pas échapper et qui constitue selon Sartre « une chute originelle », car d'une manière ou d'une autre, l'autre me révèle ce que je suis. Ce qui nous oblige, au bout du compte, à assumer ce moi, dont l'autre détient le secret, sans que nous ayons la moindre possibilité de le façonner par notre propre liberté.

L'existence de l'autre est indéniable, c'est ce que Sartre essaye de nous faire comprendre tout au long de la pièce. Le langage, faisant partie, lui aussi, des principaux liens avec autrui, selon Sartre, en est une preuve de reconnaissance de l'autre. Vu qu'il nous met dans une situation d'être-pourautrui. Aussi, l'indifférence, adoptée par Garcin, face à la présence des autres, n'est qu'un faux-fuyant, une mauvaise foi. De même que ses maintes tentatives de fuite, toujours vouées à l'échec, selon les indications scéniques.

L’amour se présente dans la pièce comme étant un forme de re-connaissance mutuelle de subjectivité qu’un tiers suffit pour en dévoiler l’illusion. Parmi les autres rapports passionnels avec l’Autre que Sartre met en scène on trouve le sadisme ou la haine, incarnés par Inès, qui tente d’asservir l’Autre en tant que transcendance, afin de se donner l’illusion « de s’emparer instrumentalement de la liberté de l’autre, c’est-à-dire de couler cette liberté dans la chair », selon les termes de Sartre.

Pour finir, nous pouvons dire que la philosophie de Sartre est « réaliste », car bien qu’humaniste, cette dernière met l’accent sur le caractère originellement conflictuel entre individus. Ce qui serait dû principalement au fait que les consciences soient ontologiquement séparés.

L’étude menée sur ce corpus est purement thématique, mais la pièce s’apprête à d’autres lectures et d’autres études, notamment sur le caractère absurde de la pièce ou les autres thèmes comme la responsabilité, la liberté ou la mauvaise foi.

3 Note

D'après Anne Ubersfeld, il existe un rapport d'inter-dépendance entre le texte et la mise en scène, d'où notre choix de travailler à la fois sur le dialogue, les didascalies, comme étant des indications de mise en scène. Huis-clos a été représentée plusieurs fois et il faudrait souligner que les différentes représentations ne sont et ne pourront être identiques, car le théâtre est par définition « l'art de l'éphémère ». Nous avons constaté, après avoir visualisé trois mises en scène, que les metteurs en scène prennent des libertés et s'éloignent plus ou moins du texte initial, notamment sur le plan du décor ou du contraste lumière/obscurité, ce qui affecte le sens institué par l'auteur lui-même. À cet égard, Patrice Pavis, nous dira que : « La mise en scène n'est donc pas considérée comme un mal nécessaire dont le texte dramatique pourrait bien, après tout, se passer, mais comme le lieu même de l'apparition du sens de l'œuvre théâtrale » (Pavis, 1980 : 255).

2 Il est à noter que l'analyse du discours dramatique est plus complexe en raison de ce qu'Anne Ubersfeld appelle « double énonciation », dans ce sens que le personnage s'adresse à la fois à un autre personnage et s'adresse en même temps au spectateur.

3 Il faudrait souligner que Sartre avait l'intention d'intituler sa pièce : « Les autres ». Le titre de la pièce renvoie, comme nous avons tenté de le montrer, à un procès qui a lieu à « huis clos ». Le sens littéral de « huis clos » ne peut pas rendre compte de sa portée symbolique. Cela pourrait bien signifier que la cohabitation des hommes est inéluctable et traduit par l'être-là, la « contingence » et le rapport (originel) entre les hommes ou encore la présence de l'autre et de son existence réelle et concrète. Le titre peut aussi tenir compte du sort commun de l'humanité et dont Sartre fait allusion dans le dialogue d'Inès et de Garcin.

4 La première mise en scène de la pièce date du 27 mai 1944. Elle est de Raymond Rouleau et le décor de Max Douy.

5 Cette tentative de lecture, présuppose, voire implique la compréhension des principaux concepts exposés dans cette pièce, qui n'est qu'un appendice susceptible d'être annexé à un support théorique plus important et qui est bien dans notre cas L'être et le néant (Sartre, 1943).

6 Quand on revient aux idées sur notre rapport à autrui, développées par Sartre, on se rend compte que ce dernier prend une distance par rapport à ses « personnages », qui sont pris pour exemples, et le fait que chacun de ces comédiens se voit juger par les deux autres, prouve que les instances de ces derniers sont les leurs propres. Néanmoins, cette hypothèse n'est pas à exclure catégoriquement, car elle pourrait donner lieu, via l'interaction avec le texte, à des résultats qui se confirmeraient au terme de cet exposé.

7 D'après Anne Ubersfeld, il existe un rapport d'inter-dépendance entre le texte et la mise en scène, d'où notre choix de travailler à la fois sur le dialogue, les didascalies, comme étant des indications de mise en scène. Huis-clos a été représentée plusieurs fois et il faudrait souligner que les différentes représentations ne sont et ne pourront être identiques, car le théâtre est par définition « l'art de l'éphémère ». Nous avons constaté, après avoir visualisé trois mises en scène, que les metteurs en scène prennent des libertés et s'éloignent plus ou moins du texte initial, notamment sur le plan du décor ou du contraste lumière/obscurité, ce qui affecte le sens institué par l'auteur lui-même. À cet égard, Patrice Pavis, nous dira que : « La mise en scène n'est donc pas considérée comme un mal nécessaire dont le texte dramatique pourrait bien, après tout, se passer, mais comme le lieu même de l'apparition du sens de l'œuvre théâtrale » (Pavis, 1980 : 255).

8 Il est à noter que l'analyse du discours dramatique est plus complexe en raison de ce qu'Anne Ubersfeld appelle « double énonciation », dans ce sens que le personnage s'adresse à la fois à un autre personnage et s'adresse en même temps au spectateur.

9 Il faudrait souligner que Sartre avait l'intention d'intituler sa pièce : « Les autres ». Le titre de la pièce renvoie, comme nous avons tenté de le montrer, à un procès qui a lieu à « huis clos ». Le sens littéral de « huis clos » ne peut pas rendre compte de sa portée symbolique. Cela pourrait bien signifier que la cohabitation des hommes est inéluctable et traduit par l'être-là, la « contingence » et le rapport (originel) entre les hommes ou encore la présence de l'autre et de son existence réelle et concrète. Le titre peut aussi tenir compte du sort commun de l'humanité et dont Sartre fait allusion dans le dialogue d'Inès et de Garcin.

10 La première mise en scène de la pièce date du 27 mai 1944. Elle est de Raymond Rouleau et le décor de Max Douy.

11 Cette tentative de lecture, présuppose, voire implique la compréhension des principaux concepts exposés dans cette pièce, qui n'est qu'un appendice susceptible d'être annexé à un support théorique plus important et qui est bien dans notre cas L'être et le néant (Sartre, 1943).

12 Quand on revient aux idées sur notre rapport à autrui, développées par Sartre, on se rend compte que ce dernier prend une distance par rapport à ses « personnages », qui sont pris pour exemples, et le fait que chacun de ces comédiens se voit juger par les deux autres, prouve que les instances de ces derniers sont les leurs propres. Néanmoins, cette hypothèse n'est pas à exclure catégoriquement, car elle pourrait donner lieu, via l'interaction avec le texte, à des résultats qui se confirmeraient au terme de cet exposé.

13 Il s'agit pour Heidegger d'une « solidarité ontologique » qui présuppose une reconnaissance naturelle plutôt qu'une confrontation des consciences. Les philosophes et les critiques contemporains qui prônent l'acceptation de l'autre, comme J. Kristeva (1988), E. Levinas (1995) et bien d'autres, rejoignent les idées idéalistes selon lesquelles il devrait y avoir des rapports de reconnaissance réciproques (intersubjectifs). Or, pour J.-P. Sartre, il existe une « séparation ontologique » entre consciences qui font que je n'ai de l'intérêt pour l'autre que parce qu'il est un moi qui n'est pas moi.

14 Il faut rappeler que la pièce a été écrite et représentée sur scène dans un contexte de l'occupation et de la libération en 1943/1944.

4. Liste Bibliographique:

1. Books :

- Gallèpe, Theirry, (1998), Didascalies, les mots de la mise en scène, L'Harmattan, Paris.
- Jouve, Vincent, (2007), Poétique du roman, A. Colin, Paris.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, (1986), *L'implicite*, A. Colin, Paris.
- Pavis, Patrice, (1980), Dictionnaire du théâtre, Les éditions sociales, Paris.
- Sarfati, George-Elia, (2005), Éléments d'analyse du discours, Armand Colin, Paris.
- Sartre, Jean Paul, (1947), Huis clos. Gallimard, Paris.
- Sartre, Jean Paul, (1943), L'être et le néant, Gallimard, Collection Tel, Paris.
- Sartre, Jean Paul, (1946), L'existentialisme est un humanisme, Nagel, Paris.
- Ubersfeld, Anne, (1977), *Lire le théâtre I*, Éditions sociales, Paris.
- Ubersfeld, Anne, (1996), Les termes clés de l'analyse du théâtre, Le Seuil, Paris.
- Tomès, Arnaud, (2005/2), « Petit lexique sartrien », Dans Cités, (N° 22), pages 185 à 196.